

アポリネールと彼の新芸術観

——短篇 *Le Passant de Prague* と詩 *Zone* を中心に——

伊 勢 晃

I

アポリネールに関する研究は多岐にわたっていて、それらの内容は、伝記的事実の研究 (P.-M. アデマ, P. ピア), テキストの源泉批評 (M. デューダン, S. ベーツ), 精神分析的解釈 (A. クランシエール, J. ベルマン＝ノエル) などに大別できる。しかし、まだ研究者の目が届いていない分野もあり、特に彼の芸術理論と散文・詩作品との関係についての研究などは充分になされているとは言えない。

アポリネールは独自の芸術理論を持たない批評家だった、と言われることがある。これは彼が新進の無名画家たちの紹介と賛美に熱心だったことを受けての意見であるが、それは必ずしも妥当なものとは言えない。彼の批評には、当時交流のあった画家たちに宛たものが多いため、それぞれに過大な評価を与えている場合があることは否めない。しかし詩人がそれらの画家たちの潜在的な能力を正確に見抜いていたことは、その後の彼らの活躍ぶりと、20世紀絵画に与えた深い影響を思えば明らかである。批評の分野におけるこの先見性は、彼の芸術に対する独自の判断がなければ考えられないことである。

さて以下に論じようとするのは、彼の処女短篇集 *L'Hérésiarque et Cie* の一作品 *Le Passant de Prague* と詩集 *Alcools* 冒頭的一篇 *Zone* に見られるイメージの類似個所の比較・対照である。また更に *Zone* の記述方法とアポリネールの芸術観のそれとの類似を考えたい。すなわち *Zone* が詩人の芸術に対する考え方の最初の表明だといわれてきているが、より以前に発表された

Le Passant de Prague で、すでに詩人の新しい理念がみられることを明らかにしながら、Zone においてその理念がどのように展開されているかを考察しようとするものである。

II

まず Le Passant de Prague (1902) と Zone (1912) との類似個所の比較対照から始めよう。分析する個所は2カ所である。

- ① 我々は2つのテキストに、奇妙な時計を見いだす。

《Ensuite Laquedem lut à l'horloge de l'Hôtel de Ville juif qu'il était trois heures. Cette horloge porte des chiffres hébreux et ses aiguilles marchent à rebours.》

Le Passant de Prague⁽¹⁾

《Les aiguilles de l'horloge du quartier juif vont à rebours
Et tu recules aussi dans ta vie lentement》

Zone vv. 120-121⁽²⁾

ともにプラハの街角の光景である。相違点は Le Passant de Prague では、この時計が一つの情景としての役割を果たしているのに対し、Zone では、時計の針が逆に回るというイマージュを用いることで〈Et tu recules aussi dans ta vie lentement〉という一行を引き出すことに重点がおかれていることである。

さて、アポリネールはドイツのライン地方を旅した際、プラハに滞在しているが、その際ユダヤ人地区をしばしば訪れている。彼自身もユダヤ人であると間違えられるほど、この受難の民に興味を示していたが、この引用部も彼のユダヤ人に対する関心を示す部分である。これは彼の個人的体験に基づいた記述

であり⁽⁴⁾、プラハのユダヤ人街にある、針が逆に回る特殊な時計を描いて見せている。アポリネールがユダヤ人に対して共感するのは、ユダヤ人が故郷を持たない放浪の民で、異端者としての扱いを受ける存在であるという境遇が自分のそれと似ていることによると説明されるが、ここで一つ別の仮説が考えられる。それは彼がユダヤ人の言語であるヘブライ語の特性に着目していたということである。アポリネールは *Le Départ de l'ombre* (*Le Poète assassiné* 所収) のなかでヘブライ語の規則について次の様に述べている：

«(...) il lisait, (...), un livre hébreu qu'il commença régulièrement par la fin.»⁽⁴⁾

ヘブライ語が、一般的な読み方と表記する順序が逆であることにアポリネールは明らかに関心を寄せたことがよく分かる。ユダヤ人街の大時計の文字はヘブライ語で書かれ、それゆえ針は逆さに回るのである。この一見、時間概念の超越性を思わせるかのような時計は、アポリネールのもつ時空意識を考える上で重要である。*L'Amphion faux messie ou histoires et aventures du baron d'Ormesan* の主人公ドルムザン男爵は、新しい芸術の創始者として、「この芸術の実現できる都市はパリである」と宣言しているが、これは、パリが過去と現在と未来が重なりあい、時間と空間が混在する多層的な構造をもつ街であり、数世紀をひとまとめに展示した美術館のような役割を果たしているからである⁽⁵⁾。詩人が *Le Passant de Prague* で用いたこのイメージを *Zone* で再度用いたのは、この時計の持つ不思議さがまさに彼の時空意識を具現したモデルであったからであり、その意識をさらに明らかにするためには *Zone* の舞台はぜひともパリでなければならなかったのである⁽⁶⁾。

② とともに、石の中に人の姿が現れる場面である。

«Dans le chapelle où l'on couronnait les rois de Bohême, et où le saint roi Wenceslas subit le martyre, Laquedem me fit remarquer que les murailles étaient de gemmes : agates et améthystes. Il m'indiqua une

améthyste :

—Voyez, au centre, les veinures dessinent une face aux yeux flamboyants et fous. On prétend que c'est le masque de Napoléon.

—C'est mon visage, m'écriai-je, avec mes yeux sombres et jaloux !

Et c'est vrai. Il est là, mon portrait douloureux, près de la porte de bronze où prend l'anneau que tenait saint Wenceslas quand il fut massacré. Nous dûmes sortir. J'étais pâle et malheureux de m'être vu fou, moi qui crains tant de le devenir.》

Le Passant de Prague⁽⁷⁾

《Épouvanté tu te vois dessiné dans les agates de Saint-Vit

Tu étais triste à mourir le jour où tu t'y vis

Tu ressembles au Lazare affolé par le jour》

Zone vv. 117-119⁽⁸⁾

ここで人の姿の浮かび出る石が Le Passant de Prague においては、紫水晶で、Zone では、瑪瑙という相違、そしてそれらの人物の顔がそれぞれナポレオン、ラザロに例えられているという違いがある。しかし、ともに狂気のイメージを有している点、その石の存在する場所がともに聖ヴィト寺院という点は共通している。アポリネールは、この寺院の紫水晶と瑪瑙に強い感銘を受けている。さて、ここで重要なのは、石に写し出される狂気のイメージである。彼がバヴァリアの狂王ルードヴィッヒ II 世に強い関心を示していたことは周知のことである。この場面でアポリネールがこの王を意識していることは間違いない。なぜなら Le Passant de Prague ではこの直後にこの王の名が登場すること、そして Zone にみられる「陽光に怯えた」の一句は、狂王が月などの冷やかな光に照らされることを好み、またアポリネールもこの事実に興味を示したこと⁽⁹⁾などと一致するからである。

この狂王の影響を受けた芸術家は数多く⁽¹⁰⁾、アポリネールは Le Roi-Lune (Le Poète assassiné 所収) でこの王を話題にしている。澁澤龍彦はこの王のことを「ロマン主義のもっとも衰弱した形式の一体現者」として眺め、この王

の均衡を失った人格の中に「芸術と権力をめぐる20世紀の尖鋭な危機意識の遠い反映」を認めている。芸術家がこの王にひかれるのは「満たされるはずのない全能を、狂気をもって贖おうとした一個の魂は、何はともあれ偉大ではなかろうか、と彼等（＝芸術家）⁶⁰は芸術家の直感で考える」からであるとしている⁶¹。我々はこの意見に賛成したい。つまりアポリネールはこの狂王と芸術の持つ危機意識を重ねたのであり、自らも常にこの危機意識を持ち続けることで新しい芸術の必要性を意識していたということである。「狂気」のイメージを作品に用いることで、詩人は伝統的な芸術の危機を表明しているのであり、まさにこれが Zone の第一行《A la fin tu es las de ce monde ancien》と呼応するのである。

以上の2カ所でみたように Le Passant de Prague と Zone に共通してみられるイメージには、伝統的な芸術に対して、新しい芸術が打ち出している独自の立場が表明されているのである。

III

それでは、Zone において II でみた新しい芸術理念がどのように発展しているのだろうか。

Zone には、アポリネールが Le Passant de Prague や美術批評において示した芸術に対する考えのよく表れている個所が多くみられる。

まず素材についてみてみよう。詩人は新しい芸術の素材として、掲示、広告、看板などが重要であると考えている⁶²。そして Zone においてもこの素材を十分に活かしている：

《Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui
chantent tout haut
Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux
Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures
policières

Portraits des grands hommes et mille titres divers》

Zone vv. 11-16

《Les inscriptions des enseignes et des murailles

Les plaques les avis à la façon des perroquets crient》

Zone vv. 25-26⁶⁴

ここで興味深いのは、見ている者がこれらの素材の内容を「文字を追って読む」のではなく、看板や壁の文字、標識、掲示板が〈chanter〉, 〈crier〉することで、積極的に語りかけていることである。これらを見る者は一瞬にして全てを把握できるのであり、この姿勢はまさに「オーケストラの指揮者が錯綜した楽譜を一目で識別するときの態度」⁶⁴と一致する。これらの素材は詩人の理論である「同時存在」⁶⁴の一つの具体例であると考えられる。既存芸術を尊重する意識が依然として根強かった時代に、新しい芸術の理論を実践し、人々に納得させるための身近な例としてこれらの素材は威力を発揮したのである。そしてこのような素材を用いた後、詩人は時間と空間を越えた「同時存在」を実践して見せる。すなわち L'Amphion faux messie ou histoires et aventures du baron d'Ormesan の主人公ドルムザン男爵が「神出鬼没」と呼ぶ装置によって同じ時間に全く異なった場所に出現するという奇跡を実現するくだりがあるが、そのことを詩において実現するのが Zone なのである：

《Te voici à Marseille au milieu des pastèques

Te voici à Coblenz à l'hôtel du Géant

Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon

Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu
trouves belle et qui est laide

Elle doit se marier avec un étudiant de Leyde

On y loue des chambres en latin Cubicula locanda

Je m'en souviens j'y ai passé trois jours et autant à
Gouda

Tu es à Paris chez le juge d'instruction

Comme un criminel on te met en état d'arrestation》

Zone vv. 124-134⁶⁰

このようなイマージュの並置は、象徴派詩人ジャン・モレアスの詩にすでにみられる：

《Je suis retourné à Munich

(...)

Je suis à Bologne, j'ai seize ans

(...)

Je suis à Florence

(...)

Je suis sur la frontière d'Autriche. J'ai mal dormi en

chemin de fer (...)》⁶¹

ここでこの2つの詩の大きな違いはモレアスは主語として一人称をたて過去の個人的体験を述べているが、アポリネールは一人称と二人称をともに用いていることである。これについて、デコーダンは〈incertitude du poète sur lui-même et sur sa destinée〉⁶²だと説明しているが、我々はこれに一つの仮説を付け加えたい。つまり読者に「視線の変更」を要求するということである。tu＝アポリネールとして読み続けてきた読者は、突然の je の登場に驚く。この je と tu の入れ替わりは Zone においてしばしば行われ、その都度この詩に対する読者のイマージュは変わらざるを得ない。しかしアポリネールにとっては je も tu も同じ自分であることに変わらないのであり、全く意味の変更はない。つまり、〈Chacun doit admettre qu'une chaise, de quelque côté qu'on la voie, ne cesse jamais d'avoir quatre pieds, un siège et un dossier et que si on la prive d'un de ces éléments, on la prive d'un élément essentiel.〉⁶³と彼が説明した同時存在の理論に従うならば、自分というものの中には他者から見た自分と自己内部から見た自分という二つの面が存在するのであり、このどちらが欠けても、自分の本質的な一要素を欠くこととなる。このような視点から、世界をとらえなおし、新たに詩人によって創造された世界が Zone において描かれる世界なのである。

IV

我々は、Le Passant de Prague と Zone の関係を、芸術観という観点から検討してきた。そして、Le Passant de Prague にみられるイマージュが Zone に移し入れられて、その個所は詩人の芸術観を良く表していることを理解した。また Zone では、この芸術観が内面だけでなく、外面⁽⁴⁾にまで発展していることが明かになった。

アポリネールは、芸術家によって完全に創造された世界を我々に示すことこそ自分たち芸術家の役目であると考えていた。彼の言うところによれば、この世界は「視覚の現実」からではなく、「概念の現実」から借りた諸要素によって構成された世界のことである。それでは、「概念の現実」とはどういうものであろうか。

「現実」という語は多義的である。現実と夢とは表裏一体のものであり、この二つの関係は単なる対応関係ではない。夢がなければ現実には存在しないしまったその逆もしかりである。ゆえに現実には夢から生まれ、同時に夢は現実から生まれる。「視覚の現実」には想像力、つまり夢が欠けている。アポリネールにとって重要なことは、可視的現実を想像力で包み込み、その結果生まれる世界全てを現実と見做すことではないだろうか。「概念の現実」つまりアポリネールの考える現実とは、夢も想像力も包含する現実のことなのである。

現実の世界では、我々の身体は時空間を越えることはできない。それゆえ我々は目に見える現実を体験するに過ぎないのである。しかしアポリネールはこのような現実に満足できない。自分の考えている世界を我々に示すため、彼は散文、詩、劇を利用した。彼は自分の作品のもつ真の性質を次のように説明している⁽⁴⁾：

«Il faut cependant qu'on le sache, il s'agit là d'une poésie entièrement naturelle et sans rien de factice et ce qui en paraît le plus fantaisiste est souvent le plus vrais. C'est un naturalism supérieur, plus sensible, plus vivant et plus varié

que l'ancien, un surnaturalisme, tout à fait en accord avec les œuvres surnaturalistes des autres arts et la fantaisie de Guillaume Apollinaire n'a jamais été autre chose qu'un grand souci de la vérité, un minutieux souci de vérité. *Rien n'est beau que le vrai...*》

彼の現実に対する概念がここでは良く表れる。一般的に現実だと考えられている「現実」つまり「視覚の現実」より一層純粹な「現実」である。詩人は我々にそれを提示するため、科学的な技術のイメージを作品の中で利用する。というのも、当時、寓話の中でしか見れず、夢でしかなかったものがそのおかげで現実になったからである。詩人こそが新しい寓話を想像できるのだ、と彼は言う。そして彼は発明の観念と詩の観念を次のように関連づける：

《Puisqu'il (=Albert Erlande) est poète qu'il se serve donc toujours de ses qualités poétiques, qu'il invente plus souvent, et que la réalité ne soit pas pour lui un modèle, mais tout au plus la matière dont il a besoin pour produire comme un peintre a besoin de couleurs.》⁽⁹⁾

(下線は引用者)

また、マドレーヌに宛た手紙で詩の役割について述べている：

《La vie n'est douloureuse que pour ceux qui se tiennent éloignés de la poésie par quoi il est vrai que nous sommes à l'image de Dieu. La poésie est (même étymologiquement) la création. La création, expression sereine de l'intelligence hors du temps est la joie parfaite.》⁽¹⁰⁾

この新時代の旗手にとっては詩も創造も同じものである。それゆえ詩人とは創造者なのだ。彼は *Le Passant de Prague* で初めて詩人＝創造者の世界を散文で表現し、*Zone* においてそのことを詩の形式を用いて一層発展させたのである。そのあとアポリネールはさらに彼の詩的世界を拡大し、新たな「諸芸術の総合」を目指して、ついに *Calligrammes* を世に問うことになるのであった。

作品テキスト

- 略号 Oc : *Œuvres complètes IV*, André Balland et Jacques Lecat, 1966
 Oe : *Œuvres en prose*, Gallimard, 《La Bibliothèque de la Pléiade》, 1977
 Op : *Œuvres poétiques*, Gallimard, 《La Bibliothèque de la Pléiade》, 1984

注

- (1) Oe, p. 88.
- (2) Op, p. 42.
- (3) M. Décaudin, *Le Dossier d'“Alcools”*, p. 83.
- (4) Oe, p. 339.
- (5) 伊勢 晃, *La conception de l'art chez Apollinaire—L'Hérésiarque et C^{ie} en tant que modèle de «Zone»*—pp. 19-28.
- (6) アポリネールは、1908年11月15日付 *La Phalange* 誌上における《Croyez-vous à l'existence d'Homère?》という問いに答えて、パリに伝説上の人物アダムとイヴの記念碑を建てる運動の先頭に立つと述べているが、この街のもつ時間と空間の構造を考えると、この発言は大変意味深いものに思われる。
Guillaume Apollinaire 1, pp. 75-76.
- (7) Oe, P. 89.
- (8) Op, P. 42.
- (9) アポリネールは、誕生日が同じこともあって、この狂王に大変興味を持ち、「月の王」と名付けた。
 M. Boisson, “Orphée et anti-Orphée dans l'œuvre d'Apollinaire”, dans *Guillaume Apollinaire 9*, pp. 8-9.
- (10) ワーグナー、ヴェルレーヌ、コクトー、ダリなどがこの王に関心を寄せていたことは良く知られている。
- (11) ()内は筆者。
- (12) 澁澤龍彦, 『異端の肖像』, pp. 9-10.
- (13) *Les Soirées de Paris I*, pp. 276-277.
- (14) Op, p. 39.
- (15) *Les Soirées de Paris II*, p. 324.
- (16) 伊勢, *op. cit.*, pp. 14-18.
- (17) Op, p. 42.
- (18) M. Décaudin, *op. cit.*, p. 88.
- (19) *ibid.*, p. 88.
- (20) Oc, p. 282.
- (21) アポリネールが Zone において芸術観を、内容面だけでなく、代名詞 je と tu の入れ替わりのように、目に見えるかたちで読者に示していることを指す。詩集

Alcools で句読点を全廃したことも、視覚的に芸術観を表明する意図があったと考えられる。

- (22) *Les Soirées de Paris II*, *op. cit.*, p. 248.
- (23) A. Fonteyne, *APOLLINAIRE PROSATEUR* p. 182.
- (24) *Oc*, p. 505.

参考文献

- G. Apollinaire : *Les Soirées de Paris I, II*, Slatkine Reprints, 1970.
- S. Bates : *Guillaume Apollinaire Revised Edition*, Twayne Publishers, 1989.
- M. Boisson : “Orphée et anti-Orphée dans l’œuvre d’Apollinaire” dans *Guillaume Apollinaire 9*, Les Lettres Modernes, 1970.
- J. -C. Chevalier et L. C. Breunig : “Apollinaire et les peintres cubistes” dans *Guillaume Apollinaire 3*, Les Lettres Modernes, 1964.
- M. Décaudin : *Le Dossier d’“Alcools”*, Droz, 1971.
- M. Décaudin : “Une enquête et une réponse” dans *Guillaume Apollinaire 1*, Les Lettres Modernes, 1962.
- M. Décaudin : *Guillaume Apollinaire*, Librairie Séguier-Vagabondages, 1986.
- A. S. de Fabry : “Péripathétisme et amphionie : de l’esthétique d’*Alcools*”, dans *Études autour d’Alcools*, Summa Publications, 1985.
- A. Fonteyne : *APOLLINAIRE PROSATEUR L’HERESIARQUE ET C^{ie}* Nizet, 1964.
- 伊勢 晃 : *La conception de l’art chez Apollinaire——L’Hérésiarque et C^{ie} en tant que modèle de 《Zone》*——修士論文, 関西学院大学大学院文学研究科, 1990.
- P. Renaud : *Lecture d’Apollinaire*, Editions l’Age d’Homme, 1969.
- 澁澤龍彦 : 『異端の肖像』, 河出書房新社, 1983.

——大学院博士課程後期課程——